



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Novos espaços de compartilhamento: exposições e mostras nas galerias virtuais**

Angela Ancora da Luz

Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Comitê Brasileiro de História da Arte. Associação Brasileira de Crítica de Arte. Associação Internacional de Crítica de Arte. Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro.

**Resumo:** A apresentação que trazemos ao XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte traz uma reflexão sobre o papel que desempenham as exposições virtuais, como nova modalidade de difusão da produção artística, como alternativa possível na atualidade. Com um custo menor ela atinge um público cada vez maior e alcança os grandes centros da arte internacional. A internet leva e difunde no espaço virtual a obra e seu artista. As galerias virtuais oferecem além da montagem de página exclusiva do artista, o marketing, a assessoria de imprensa, a divulgação das obras no site da galeria e nas redes sociais criando novas possibilidades de difusão e exposição da arte.

**Palavras-chave:** salões de arte. galerias virtuais. exposições.

**Résumé:** Cette présentation pour Le XXXIle Colloque du Comité brésilien d'histoire de l'art fait une réflexion

sur le rôle joué par les expositions virtuelles, en tant que nouveau moyen de diffusion de la production artistique, une alternative actuellement possible. À un coût moins élevé, elle atteint un public de plus en plus large et arrive aux grands centres d'art internationaux. L'Internet diffuse l'artiste et son œuvre dans l'espace virtuel. Les galeries virtuelles offrent, outre le montage de la page exclusive de l'artiste, le marketing, les relations publiques, la divulgation des œuvres sur le site de la galerie et dans les réseaux sociaux, créant de nouvelles possibilités de diffusion et d'exposition des arts.

**Mots-clés:** salon d'art, galeries virtuelles, expositions.

Foi significativa a expressão cultural dos salões de arte nos principais centros da Europa, sobretudo nos séculos XVIII e XIX e, especialmente na França. Tais espaços de consagração do artista serão difundidos para além da própria Europa, chegando a lugares distantes, como foi o caso do Brasil. Aqui recebemos toda a influência do modelo francês por intermédio da Missão Artística Francesa, que vem para o Brasil em 1816, determinando a criação da Academia, por decreto de D. João VI. As exposições eram locais democráticos em que o artista podia apresentar sua obra. Muitos surgiam por força desta possibilidade oferecida, que potencializava o desenvolvimento do artista, permitindo que eles pudessem chegar a Europa, por meio das pensões e dos prêmios.

Apesar das modificações que foram sofrendo ao longo do tempo, os salões comprovaram a necessária existência de espaços de compartilhamento para que o artista pudesse se afirmar. Penso na instituição do Salão Nacional de Belas Artes, com seus antecedentes e suas transformações. Para Paulo Herkenhoff, “*nosso salão foi e é uma instituição maleável. Ao longo de mais de século e meio de ação, provou sua enorme capacidade de se adaptar às novas exigências do país e de seus artistas*”.<sup>1</sup>

Esta maleabilidade permitiu não só a conformação dos avanços às exigências do salão, de acordo com o estatuto oficial destes espaços, mas, também, por sua porosidade, não impediu que muitas ações e manifestações se passassem através deles, ganhando assim a força de sua própria institucionalidade.

Exemplo emblemático, que poderíamos citar como reforço ao nosso entendimento, acontece na última Exposição do Império, em 1879, ainda no contexto das Exposições Gerais. Cito o caso de Estêvão da Silva que, segundo relato de Antonio Parreiras, aguardava receber a medalha de ouro, sendo esta a expectativa geral. Ocorre que o artista veio a receber um prêmio inferior e, ao se aproximar do estrado onde estava D. Pedro II, erguera a cabeça e proclamara: “Recuso...”.

A repercussão do caso foi muito grande, dentro e fora da Academia. Estêvão foi suspenso por um ano, mas sua atitude sinalizou a força dos salões como local de posicionamentos críticos e até políticos, portanto

---

<sup>1</sup> LUZ, Angela Ancora da – *Uma Breve História dos Salões de Arte. Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005. P. 10

espaços de uma discussão mais ampla que sua dimensão física.

Em 1954, outro bom exemplo é o Salão Preto e Branco, que foi palco de um grande protesto dos artistas contra a má qualidade das tintas nacionais. Isto porque a importação de tintas estrangeiras estava proibida e as autoridades não solucionavam o impasse, mantendo a cassação das licenças de importação. Tendo à frente Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta eles assinam um manifesto que tem mais de seiscentos seguidores, além de receberem o apoio de quase a totalidade dos artistas que expunham nos salões em todo o Brasil. O salão Preto e Branco vestiu-se de um “luto simbólico” conforme a expressão de Rossini Perez, para cobrir a ausência das cores e, em preto e branco, materializarem a luta dos artistas brasileiros em prol da liberdade de acesso a tintas de qualidade superior.

Em 1970, Antonio Manuel propõe o seu corpo nu como obra, ao júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, que se realizou no MAM/RJ. Após ser recusado, ele surpreende o público na noite de abertura da exposição e se apresenta numa performance notável, *“O Corpo é a Obra”*. Ele questionava os critérios de seleção e julgamento das obras ali presentes e se propunha como obra e protesto contra o sistema político vigente. O espaço do salão foi fundamental para a repercussão de seu ato, que segundo Mário Pedrosa era “o exercício experimental da liberdade”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=560&cd\\_idioma=28555&cd\\_consultado](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=560&cd_idioma=28555&cd_consultado)

Estes espaços devem ser observados, de modo mais amplo. Quando falamos nos salões de arte, o que de imediato vem à memória de quem ouve é um espaço em que artistas apresentam suas obras, devidamente dispostas pelas paredes para serem contempladas. Ninguém pensa no curador, por exemplo, em sua capacidade de fazer uma instalação com as obras do artista mediante conceitos que ele próprio desenvolve. No primeiro momento também não se estabelece uma visualização antecipada de tamanhos, volumes e cores, enfim, o que emerge à consciência é a idéia de salão como lugar em que as obras de arte podem ser admiradas, numa abstratizante e estereotipada imagem. Contudo, o salão é muito mais do que isto. O crítico Flavio de Aquino reconheceu a importância deste espaço quando, em 1949, afirmou que, embora preferisse escrever sobre outro assunto era imprescindível falar sobre o salão.

Devemos voltar ao Salão; eis um dever sufocante. Preferíamos falar do abstracionismo, da decadência do métier, de coisas mais vagas, mais inspiradoras e menos enfadonhas. Mas o Salão está lá, com todas as suas medalhas, seus diplomas, sua importância oficial e grandiloqüente.<sup>3</sup>

Salões, Bienais e todas as exposições que trazem obras de artistas diferentes, selecionados por este ou aquele critério, configuram-se como espaços lúdicos, razão possível de sua permanência num tempo de mudanças e avanços da tecnologia. Anna Letycia me falou

---

em 01 de setembro de 2012.

<sup>3</sup> LUZ, Angela Ancora da – *Uma breve história dos salões de arte. Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. P. 17

certa vez sobre a importância do acesso democrático que o salão oficial propiciava ao jovem artista, quando a possibilidade da inserção de uma obra se realizava por meio da própria obra e não pela indicação de um padrinho. Havia emulação entre os expositores, a opinião pública era suscitada pelas colunas dos jornais em que os críticos escreviam e tantas vezes divergiam do júri. Eram ingredientes de sedução destes espaços, que ainda possuem seus defensores. Rodrigo Naves, em entrevista ao Jornal “O Globo”, em 1997, defendeu sua permanência apontando algumas condições para que ele fosse bem sucedido:

*É preciso que tenha condições de exposição, divulgação e documentação (catálogos) dignas. E um júri capaz de selecionar os melhores trabalhos inscritos. Mas acho que é preciso que permaneçam na vida cultural do país.<sup>4</sup>*

É interessante que Rodrigo Naves defende a necessidade do salão para a vida cultural do país numa década em que ele agoniza, sem verbas e com todas as dificuldades que a FUNARTE, responsável pela realização do Salão Nacional de Artes Plásticas - SNAP, desde 1978, enfrentava. A diluição dos salões nacionais anteriores, o tradicional e o que sonhou ser moderno, tinham ressurgido no corpo único do SNAP, mas o problema não fora resolvido. Após o brilho dos primeiros momentos, em que se destaca o Prêmio de Viagem ao Exterior conquistado por Ascânio MMM, no

---

<sup>4</sup> N.A. – entrevista de Rodrigo Naves ao Jornal “O Globo” em 30 de junho de 1997. Segundo Caderno. P.1

I Salão Nacional de Artes Plásticas, a mesma falta de verbas volta a atormentar o que pretendia ser o modelo salvador, enfim, sem a consolidação dos pontos cruciais apontados por Naves, já citados, o desprestígio levou a agonia lenta e penosa do salão.

A discussão sobre se é possível ou não permanecerem no mesmo formato e o valor das exposições na contemporaneidade é assunto abordado por Katharina Hegewisch de modo incisivo:

Desde que as exposições existem, elas são criticadas. Este meio artístico de comunicação, o mais antigo que existe, é, sem dúvida, aquele que conhece o maior sucesso, e, paradoxalmente, permanece suspeito, ao mesmo tempo entre artistas, críticos e público.<sup>5</sup>

No Brasil, ao declínio dos salões oficiais somava-se a difícil tarefa da inserção do artista no mercado. Desde os anos sessenta, com a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, e o golpe militar em 1964, observa-se o deslocamento do centro propulsor da arte para São Paulo.

É então, que as galerias começam a constituir-se como espaços autônomos e os leilões de arte se tornam cada vez mais regulares, contribuindo para a formação de um mercado de arte. Para José Carlos Durand, segundo pesquisa por ele consultada, *a grande maioria das galerias de São Paulo havia sido fundada, em ritmo*

---

<sup>5</sup> KLÜSER, Bernd, HEGEWISCH, Katharina – *L' Art de l' exposition*. Paris: Éditions Regard, 1998. P. 15 [*Depuis que l'expositions existent, elles sont critiquées. Ce médium de communication artistique les plus ancien existant est, sans conteste, celui que connaît les plus grand succès, et, paradoxalement demeure suspect, a las fois, auprès des artistes, des critiques et du public.*]

*progressivo, a partir de 1967.*<sup>6</sup> Artistas premiados nos Salões e Bienais, respaldados pelos críticos de arte nas colunas dos jornais, tinham possibilidade de expor nas galerias em detrimento de outros que ficavam sem chances de reconhecimento artístico.

Com o paulatino desprestígio dos salões e a difícil tarefa de encontrar espaço nas galerias, muitas ações serão desenvolvidas pelos artistas na busca de reconhecimento. Nos primeiros anos do presente século, jovens estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ, menos favorecidos social e economicamente, buscarão nas ruas o espaço *consagratório* para o reconhecimento de suas poéticas.

O Imaginário Periférico, grupo formado por seis artistas da periferia do Rio de Janeiro, vindos da Baixada Fluminense, é um exemplo muito significativo. Eram eles Roberto Tavares, Júlio Sekiguchi, Ronald Duarte, Jorge Duarte, Deneir de Souza e Raimundo Rodriguez, hoje renomados artistas. A maioria se titulou nos cursos de bacharelado em Pintura e Escultura. Além das condições sociais semelhantes, todos davam ênfase às propostas inovadoras da arte contemporânea. Livres de curadores, galeristas e marchands eles se movimentavam de forma nômade entre a Baixada e o coração do Rio. Em cada local o público comparecia e interagiu com o grupo. Multiplicavam-se os integrantes do Imaginário Periférico de forma espontânea, com a inclusão de nomes desconhecidos, que hoje já somam centenas de artistas.

---

<sup>6</sup> DURAND, José Carlos – *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Edusp, 1989. P.201

A exposição da obra é condição primordial para que se instaure a identidade do autor. Se o destino sonhado pelo artista do século XX, pelo menos até os anos sessenta, era de que sua obra viesse a fazer parte do acervo de um grande colecionador e, até de um museu, o advento do computador viria a constituir-se aliado do artista contemporâneo, oferecendo novos espaços de compartilhamento para sua obra, obrigando-nos a repensar o papel do museu.

O computador contém assim o desafio à antiga idéia de uma arte criativa, que encontra uma resposta falsa na assim chamada computação gráfica. Ele desafia também a uma nova reflexão sobre o papel do museu, visto que pode recolher tudo (armazenar), na medida em que rouba a existência corporal de tudo aquilo que normalmente é reunido (e apresentado) num museu. Museu e computador entram assim numa oposição produtiva. No museu está a experiência do lugar em que se encontram as peças corpóreas, e é da experiência do tempo que elas derivam e na qual as peças são comunicadas. No computador as imagens estão presentes de um modo não espacial e atemporal, com o que elas se transformam em informações incorpóreas.<sup>7</sup>

Esta condição de poder recolher e armazenar as obras possibilitou exposições via rede, tornando possível alcançar um maior número de visitantes, até porque vivemos hoje eletronicamente conectados.

A cada dia observa-se um número maior de artistas que colocam em seus sites a obra que vão produzindo. Nas redes sociais, novos locais de compartilhamento, eles não só exibem esta ou aquela obra, como solicitam a críticos pequenos textos de avaliação, pois estão interligados “pela amizade”, oferecida e aceita pelos

---

<sup>7</sup> BELTING, Hans – *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. P. 144.

mais diferentes pares. O acesso volta aos poucos a democratizar-se, pela possibilidade oferecida aos artistas internautas, fazendo surgir um novo formato de exposição, mais dinâmico e atual.

Hoje, a apresentação de uma obra pode ser veiculada pela vontade individual do próprio artista, o que não elimina a necessidade do aval e prestígio de um curador, ou crítico que possa endossar a sua produção. Assim surgem galerias virtuais em número crescente, promovendo exposições e divulgando as obras de artistas, que podem ser vistas a partir de um clique em qualquer lugar do planeta.

O internauta apreciador da arte passa a ter sua própria reserva técnica pela possibilidade de armazenamento das obras em seu computador. Subverte-se a condição de espaço, pois, dependendo de seu equipamento ele pode arquivar inúmeros happenings e performances, instalações e coleções inteiras se for este o seu desejo. Pode ter o arquivo de murais da renascença bem como a mais atualizada videoarte produzida por seu artista predileto.

Hoje, as visitas virtuais a museus estão cada vez mais atraentes. Os principais museus do mundo convidam o internauta a fazer um tour virtual por suas galerias. De acordo com o equipamento que ele dispuser poderá ver as salas e se movimentar pelos espaços, bastando para isto ter o mouse em suas mãos. Exposições são compartilhadas e atraem cada vez mais um maior número de visitantes.

Vivemos um momento vertiginoso de mudanças face ao avanço tecnológico. Neste campo, o que hoje é futuro

ainda hoje se encontrará ultrapassado. A partir de mostras e exposições o artista tem que se tornar elástico o suficiente, para poder acompanhar este presente estendido e diminuto que se diferencia e se multiplica em instantes.

O curador Artur Zmijewski da 7ª Bienal de Berlim, que aconteceu entre abril e julho do corrente ano, apostou nas inquietações do mundo contemporâneo, abrindo seus espaços para uma política performativa, capaz de dotar cidadãos comuns de ferramentas transformativas, em que a arte é apenas uma delas.<sup>8</sup>

Assim, segundo sua ótica, os artistas são ativistas com liberdade de expressão, buscando aproveitar a possibilidade que não acontece nos espaços públicos usuais. De certa forma, nos é dado pensar que o caráter polêmico, tão presente nos processos de grandes mostras internacionais, se mantém e até se potencializa neste formato.

Contudo, o que desejamos destacar é a maneira encontrada pelos organizadores para apresentar toda a variedade de portfólios recebidos, disponibilizando este material através da mídia. Em conjunto com Pit Schultz, ativista de mídia sediado em Berlim, criou-se uma plataforma livre e aberta, chamada ArtWiki<sup>9</sup>, ou seja, um espaço digital que permitiu a participação de muitos artistas e se tornou público em 26 de abril, no dia da inauguração da Bienal.

Para isto, o artista participante enviava seu portfólio, tecia seus comentários e oferecia suas contribuições, se

---

<sup>8</sup> N.A. Dados extraídos da correspondência dos organizadores da 7ª Bienal de Berlim a Ronald Duarte, um dos artistas participantes, que me foi disponibilizada pelo destinatário para este fim.

<sup>9</sup> Idem.

tornando responsável pelas informações. Uma espécie de “Wikipédia das artes”. Ele podia, ainda, exibir e editar o seu perfil, bem como divulgar o seu currículo através de um link determinado.<sup>10</sup>

Mais do que sua obra, o autor deveria falar de suas convicções, sua formação, sua vida, seus possíveis engajamentos políticos ou não, além de procurar estabelecer afinidades e fronteiras com outras obras e artistas contemporâneos. Procurou estabelecer-se uma rede de intercomunicações, em que o próprio conceito da Bienal, sob o título de “Esqueça o Medo” deveria traduzir, ironicamente, a experiência do medo que o fruidor sente no cotidiano de suas cidades, reproduzidas na Bienal com realismo e vigor através de mensagens em vídeos.

Na ArtWiki o fruidor [internauta] pode validar as escolhas de uma dada curadoria, até mesmo das candidaturas não acolhidas pela Bienal de Berlim. Assim, esta ferramenta se liberta do jugo da censura e permite uma grande quantidade de ações, possibilitando, até, detectar plágios. Ela tem o poder de criar os meios de projetar o artista iniciante, portanto, se oferece democraticamente a todos, não havendo necessidade de indicações curatoriais, de críticos e galeristas. Ela ajuda a construir uma historiografia cooperativa de arte contemporânea.

Ronald Duarte foi um dos trezentos artistas aceitos nesta modalidade da Bienal de Berlim. Em seu portfólio

---

<sup>10</sup> O currículo de cada artista consiste em uma lista de pessoas, lugares e projetos do artista que ele tenha se relacionado, estado e realizado ao longo de sua vida. Pontos de produção, que são igualmente encontrados em biografias de outros artistas, são postos em relação com as que vêm desenvolvendo. Ele pode atualizar, constantemente, suas informações, mantendo assim sua vida artística no domínio público.

digital ele envia suas performances. Seria esta uma nova modalidade de salão? Sem dúvida acreditamos ser um novo e poderoso espaço de compartilhamento que temos no presente.

A partir do momento em que todas as variações performáticas ganham novos acessos aos espaços de exposições, por meio da “*media art*”, ou seja, através das gravações de imagens sonoras ou visuais, nos defrontamos com um novo e dinâmico meio de produção artística. Isto porque a arte passa a relacionar-se com o tempo, conseqüentemente, torna-se adequada às exigências do presente dinâmico, repleto de mudanças e movimentos, o que é oposto ao estático das formas artísticas dos séculos passados.

*As noções de sistema e interatividade requerem que se entenda a estética hoje como categoria processual imersa no sistema social e no contexto da comunicação; em outras palavras, como processo comunicativo, contextual e relativista, que incide em um questionamento radical de nossa compreensão da realidade, da objetividade [verdade] e do observador [sujeito]. Essas três concepções são revisadas, desmistificadas e desconstruídas pela media art e pelas noções que se desenvolvem paralelamente ao uso de determinadas tecnologias, processo manifesto na emergência de novos paradigmas: ubiqüidade, temporalidade, virtualidade, artificialidade, desmaterialização, simulação, hipertextualidade, interface, etc.<sup>11</sup>*

O avanço tecnológico cada vez mais nos permite armazenar, fazer circular e utilizar dados e imagens. Estamos no limiar de um tempo em que, brevemente, poderemos acessar de onde estivermos qualquer rede e local de armazenamento, pois a capacidade de nossos

---

<sup>11</sup> PERISSINOTO, Paula (coord.) – *Teoria Pensar, Produzir, Preservar e Potencializar a Estética Digital*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE. 2010. P.37

computadores não será mais problema, já que *a nuvem é hoje o grande armazém de conteúdos, de software e aplicativos da internet*.<sup>12</sup> Isto nos leva a pensar que os salões de arte, mostras e exposições em todos os formatos poderão encontrar na “nuvem” um novo espaço de compartilhamento para todos os apreciadores da arte, artistas e fruidores. Resta-nos perguntar se a emulação que aquecia os artistas durante os salões, com a acirrada discussão crítica que acontecia num espaço presencial, suscitará a mesma paixão ao ser armazenada na nuvem, reverberando o calor de uma vivência que o equipamento ainda não reproduziu na ação mecânica de um clique.

#### Referências bibliográficas

- BELTING, Hans – *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CAUQUELIN, Anne – *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COUCHOT, Edmond – *A tecnologia da arte. Da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DURAND, José Carlos – *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Edusp, 1989.
- KLÜSER, Bernd, HEGEWISCH, Katharina – *L'Art de l'exposition*. Paris: Éditions Regard, 1998.
- LUZ, Angela Ancora – *Uma Breve História dos Salões de Arte. Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005.
- PERISSINOTO, Paula (coord.) – *Teoria Pensar, Produzir, Preservar e potencializar a Estética Digital*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE. 2010.
- <http://ethevaldo.com.br/podcast/a-grande-nuvem/> consulta em 27/08/2012
- [http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/texto\\_arteviaredo.html](http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/texto_arteviaredo.html) consulta em 01/09/2012

---

<sup>12</sup> N.A. Sobre a grande nuvem: “Esse repositório pode ficar em qualquer lugar fora de nosso dispositivo, desktop, laptop, tablet ou smartphone. Por isso, ela tem mil e uma utilidades. Por exemplo: ela nos permite o acesso conveniente e confortável, de onde estivermos e na hora que quisermos, a um conjunto de recursos de computação – como redes, servidores, locais de armazenamento, aplicações e serviços. E o mais importante: ela nos permite acessar tudo com a menor e a mais simples interação.” <http://ethevaldo.com.br/podcast/a-grande-nuvem/> consulta em 27/08/2012.